CARLO FREY
Professore di Storia dell'Arte all'Università di Berlino

DI UNA STATUA DI MICHELAGNIOLO

TRADUZIONE DAL TEDESCO DEL D.r ALDO FORATTI

PADOVA
Tipografia « all' Università » dei Fratelli Gallina
1906

Omaggio dell'Autore da
leggere con pazienza
e durante i bagni,
nell'umido o nell'arido,
a coperto o a tempo sereno
c'è sempre lo stesso,
cogli stessi effetti;
pacificanti, assonnanti,
o come vorrà.
18. VII. 06.

CARLO FREY
Professore di Storia dell'Arte all'Università di Berlino

DI UNA STATUA
DI MICHELAGNIOLO

TRADUZIONE DAL TEDESCO DEL D.r ALDO FORATTI

PADOVA
Tipografia « all' Università » dei Fratelli Gallina
1906

L'Accademia di Belle Arti di Firenze possiede, fra gli altri calchi delle opere di Michelagniolo, anche qnello del « Fanciullo seduto » di Pietroburgo, le cui riproduzioni, messe in giro finora, furono insufficienti. E il lontano luogo — Pietroburgo non appartiene punto al centro per il quale lo studioso d'arte va pellegrinando prima che altrove — e il non finito stato del marmo hanno fatto sì che la figura, fin qui poco osservata, non sia conosciuta giustamente secondo il concetto lo stile e la data. Essa nonpertanto è una delle più attraenti opere del maestro, senza dubbio autentica e del suo periodo giovanile; risale dunque ad un tempo, del quale sono ancora conservati pochi lavori, e forma un' importante collegatura là dove il progresso dell' opera del Buonarroti, sembrò ai più confuso e interrotto.

Questo stato di cose, mi permette di fare alcune osservazioni, cui mi spinse il gesso dell' Accademia, poichè l'originale, fino ad oggi, purtroppo non ho avuto l'occasione di studiarlo.

La statua di sceltissimo marmo di Carrara, è alta circa 56 centimetri; se poi apparisce più grande di quant' è in realtà, ciò avviene per la sua

disposizione e per il motivo rappresentato. Un fanciullo interamente nudo, di non più che dieci anni, o, tutt' al più, quattordici, curvo su un basso sedile, è preoccupato assai del suo piede destro. Apparentemente egli ha sentito un forte dolore, e cerca di trovarne e di rimuoverne la causa. È anche possibile che il fanciullo tenti di levarsi e mettersi il sandalo del piede destro, ma la spiegazione sarebbe arbitraria, poichè il marmo ivi è rimasto scolpito rozzamente. L' ipotesi del Wölfflin, circa alla pulizia dei piedi (egli ne maneggia *uno* soltanto) è infondata e da rigettarsi, non per la trivialità del tema: — un artista che così efficace ha rappresentato l'ubriachezza, come Michelagniolo nel Bacco, che egli condusse a un dipresso nel 1497 o al principio del 1498, per commissione del gentiluomo romano Jacopo Galli (ora nel Museo Nazionale di Firenze) non sarebbe stato impaurito da tale soggetto. E appunto nell'età, nella quale io dato questa statuetta, Michelagniolo si interessava dei motivi più semplici e più naturali, del solo e unico effetto nell'attitudine e nel movimento, nella costruzione e nell' equilibrio del corpo. Le relazioni più intellettuali: l' espressione, l' anima ed altro — si dica come si voglia — anche in quel tempo venivano messe in seconda linea e considerate, o come di minor importanza, o soltanto quand'avevano un nesso con il motivo fisico.

La supposizione del Wölfflin è però inconciliabile con l'atteggiamento della persona e delle mani del fanciullo. Esiste, di certo, fra questo e il famoso « Fanciullo della spina » antico, una casuale somiglianza; si potrebbe dire che Michelagniolo eseguì

la variante di quest' ultimo; del resto, può essere che il celebre marmo dell' antichità l'artista l' abbia veduto, alla sfuggita, a Roma, ma è incerto che fosse la statua del Campidoglio. Imitare l'antico fu in quegli anni l'aspirazione del maestro. Amore e sentimento del classico, questa dote egli portò dalla corte di Lorenzo il Magnifico; e là — alla scuola che il moderno Pericle aveva istituita nel giardino di S. Marco, circa il 1487, per promuovere la plastica fiorentina — era sorta in lui la passione dell'antico, tornato quasi a nova vita; passione venuta non dalle copie o dai gessi, neppure da riproduzioni moderne, ma direttamente dallo studio degli originali, quantunque esercitasse il suo gusto su opere di provenienza romana, cominciando dalle sculture monumentali giù giù fino ai più sottili e più incantevoli lavori della piccola arte, che i Medici tenevano come proprî e particolari tesori. Quest' antico, che in pieno quattro e cinquecento è vissuto di un' unica e singolare palingenesi, si presentava come correttivo contro la falsa piega che minacciava l' arte dopo la morte di Donatello. Minuterie ed oggettini ornamentali portavano gli artisti a seguire una vuota e monotona forma calligrafica, e tale arte antica diveniva e rimaneva come l' elemento sostanziale della cultura e della produzione di Michelagniolo.

Il giovine Maestro non ammirava soltanto la bellezza e l'armonia delle forme, la superiore espressione della vita, il decoro e la grandezza, ma voleva, come gli antichi, svincolarsi da ogni restrizione formale e tecnica. Adesso egli andava pari all' antico, ai più nobili soggetti della plastica mar-

morea, cioè alla statua. Con ardore instancabile e con un metodo pressochè scientifico, cercava di porre fermamente i principî di una compiuta arte ideale: a tale scopo volle studiare l'anatomia e, per mezzo dell' esercizio pratico sui cadaveri, non gli fu difficile di acquistare le inusitate cognizioni, che servirono di modello agli altri, e che gli antichi non ebbero uguali.

La sua prima opera non finita « Il combattimento dei centauri » — nel museo Buonarroti di Firenze — era il trasporto nella plastica di una favola d' Igino che Poliziano gli aveva raccontata. Morto, nel 1492, Lorenzo il Magnifico, l'artista fece un « Eros dormente » un fanciullo di sei o sette anni, cui diede una patina d' antico, quasi che fosse stato sotterra per lunghi secoli. Esso venne poi in commercio per autentico e cambiò diversi proprietarî, ma ora è perduto. La statua torinese che, da alcuni anni, è spacciata per opera di Michelagniolo non c' ha che fare con questo. E come già egli per Jacopo Galli eseguì il menzionato Bacco e poi l' « Eros-Cupido » che tira l'arco (ora nel museo Kensington a Londra), così allora si mise a riprodurre il « Fanciullo della spina » ma a modo suo, chè Michelagniolo non fu mai un copiatore nè della natura, nè dell'antico, nè dell' arte maturata a' suoi tempi. La sua forza creatrice era troppo originaria ed inesauribile, il suo temperamento troppo indomito, per seguire nel cammino il passo di un qualsiasi maestro fiorito prima. Quando il maresciallo di Gié, duca di Némours, un autorevole nobile di Francia (il cui favore la repubblica fiorentina cercava di conservarsi) desiderò

una copia del David di bronzo di Donatello, egli la condusse, ma in tutto diversa.

In tal modo il Maestro animò anche l'opera del fanciullo con qualcosa di nuovo, di tutto suo che più che tutti i suoi lavori — lo dico relativamente — si potrebbe avvicinare all'antico. Egli ha preso certe singolarità dall'originale, quanto al motivo e alle forme, da ciò si arguisce l'impressione profonda che fece Roma nell'artista di ventun' anni. D'altra parte però, fra il putto e il probabile modello (cioè il «Ragazzo della spina») si devono mettere in chiaro delle differenze capitali. L'idea del soggetto, le sue forme e la sua esecuzione sono dissimili quanto mai all'antico e ci lasciano riconoscere a che mirassero le intenzioni artistiche di Michelagniolo in quel tempo. L'artista ci interessa con questa statuetta, dove le membra si intrecciano e si sforzano; come, per effetto dell'azione, il corpo si attorciglia quasi in gomitolo, e così pare perfetta al più possibile, la tensione muscolare. Il che ci maraviglia nelle opere di questo grande e, a prima vista, ce le fa sembrare innaturali; e pur sono esse il risultato di una straordinaria sapienza artistica e di una diligente opera d'ingegno e di mano. Tale energia nella concentrazione del pensiero e delle forme non si può ritrovare in nessun artefice vissuto prima o poi. Così anche nella figura di Pietroburgo ciascun particolare è rigorosamente segnato nell'espressione, nell'atteggiamento e nelle mosse. Ma addentriamoci nelle sue particolarità!

La bassa sedia è la causa che impedisce la scioltezza al ragazzo, il quale desidera di attendere

alla sua ricerca. Per la strettezza della base — la circostanza è importante, volendo determinare lo scopo della figura — egli tira forte i piedi verso il corpo. Nel tempo stesso allunga avanti la testa, per quanto può, e l' abbassa onde veder meglio; gira con il braccio destro all' intorno dal di fuori, mentre con il sinistro (ed è magnifica movenza) passa traversalmente in mezzo alle gambe, che si allargano, per fargli posto. Questo allargamento è tutto maraviglioso ed espressivo, e cade subito sotto gli occhi di chi riguardi di faccia la statuetta, come pure la robusta flessione del dorso, se la si osservi avvicinandosi di dietro. Il ginocchio sinistro, di necessità, sporge molto, mentre il corpo si contorce in un movimento affatto opposto; esso gravita a destra, e l' assiduità con che il ragazzo stringe la mano intorno al piede, ed anche lo sforzo cui lo obbliga la incomoda positura, si esprimono benissimo nelle labbra strette e spinte un po' avanti, come in generale nella curva della persona, che non potendo rimanere a lungo sì scomoda, dovrebbe quanto prima rizzarsi, e dar un largo respiro. Questa momentanea violenza nell'atteggiamento e nel moto, significata in ogni parte, è la caratteristica dello stile e del temperamento di Michelagniolo, perciò egli si allontana, ma di nuovo e, al più possibile, dagli antichi.

Questa statuetta non è realmente una figura di genere, come piacque altrui chiamarla (1). Per cotesti temi Michelagniolo non fu abbastanza tranquillo e

---

(1) P. es: al Wölfflin in « Die Klassische Kunst »

gli mancò pure l' interna armonia degli antichi. Lo Justi (*Michelangelo* p. 289) ha ragione davvero, quando la distingue piuttosto come un saggio di vigorosa flessione nella giuntura del ginocchio e nelle vertebre del dorso.

Nelle statue del periodo giovanile, e non solo in esse, non disposte dal mero caso o dai desiderî dei committenti, signoreggia il concetto dell' artista, il quale si cura senz'altro scientificamente delle funzioni e della struttura del corpo umano. Maestrevole nel fanciullo di Pietroburgo è anche il tratteggio delle forme. Si badi soltanto alla fattezza delle gambe in ispecie dei ginocchi e al modellato del dorso, condotto con somma diligenza e non finito che ralativamente; il male è che a tale figura manchi l' ultima mano! Il torso con il girante e profondo solco delle ossa, con le scapole forti e sporgenti a paletta sopra le costole, è da tenersi per un pezzo da maestro rispetto all' anatomia, eseguito davanti alla natura, davanti al modello vivente, del quale Michelagniolo anche nella vigilia giovanile della sua arte costumò servirsi nel modo più largo.

Ma la bellezza delle forme e la grazia del « Fanciullo della spina » e nell' atto e nel moto il Buonarroti non le ha conseguite, pur nonostante egli si volle mettere all' impegno di tracciar ogni più minuto particolare. Il suo scalpello si sforza nelle grandi azioni, ed ormai nel « Combattimento dei Centauri » alle cui figure dà corpo piu potente, robusta ossatura, tarchiata proporzione, energici movimenti e, sopra tutto, un profilo che si riscolpisce in noi. Ben diversa è la gravezza materiale nelle sue sculture

da quella di quanti egli ebbe a predecessori e contemporanei: si tratta essenzialmente dell'espressione e del gesto. Perfino nei fanciulli lavorati da Michelagniolo c' è questa nota personale (p. es: nella Madonna a piè della scala nel museo Buonarroti, nell'Angelo dell' arca di S. Domenico in Bologna ed in altri). Nel primo terzo della sua vita, per lo meno quando il *soggettivismo* del maestro divenne più temperato e contenuto da una certa tradizione e da un fervente studio della natura, egli cercò, forse prendendo esempio dal Verrocchio, di dare alle sue figure un giusto corpo, secondo le regole della vita. Così anche nel « Fanciullo di Pietroburgo ». Non più le forme turgide e poco sviluppate del putto, vestite delle femminee voluttà di un corpo paffuto e a crescenza finita (come nel « Bacco brillo ») e nemmeno la nervosa, scarna ed agile giovinezza del poco più che adolescente David di Firenze (del 1504) dove ci attrae la energia e la flessuosità mescolata con la pienezza giovanile. In proposito di quanto dico si riguardi, fra l' altro, la fresca *aria* della testa dalla guancia pienotta e l' energico tratto intorno le labbra.

In questa figura eccita maggiormente l' attenzione — come già ricordai — il suo raccoglimento e la corrispondenza delle parti. Ci sembra che il marmo sia tutto logorato, che le sue estremità corrispondano con esattezza e quelle della figura, il che si può pur vedere nell' abbozzo di S. Matteo (nel cortile dell'Accademia di Belle Arti a Firenze) una delle dodici statue d'apostoli che l'opera di S. Maria del Fiore nel 1502 commise a Michelagniolo. Il « San Giovan-

nino » del museo Kaiser Friedrich di Berlino (1), che, per solito, è segnato di data un po' anteriore, non si può comparare al « Fanciullo seduto » di Pietroburgo. Questo, anzi, per le sue linee agitate, esce dal sentimento stilistico del quattrocento. Qui, all' opposto, l' effetto chiarisce e spiega la manifestazione di un dolore fisico, che non si troverebbe mai rappresentato con migliore naturalezza e forza. Nelle opere posteriori di Michelagniolo si fa sempre più manifesta la tendenza di assoggettare le funzioni dei corpi al vario associarsi dei pensieri, perfino a costo della loro verità o verisimiglianza. E cotesta forte impressione proviene, oltre che dalle grandiose forme, in prima linea, dalla costruzione della figura. Come per lo più nelle opere della giovinezza (per esempio nel « Combattimento dei centauri ») così anche qui c'è una perfetta disposizione simmetrica. Si osservi per esempio la verticale che dal capo chino cade fra i piedi e chiude attorno ad essi tutta la massa del

(1) È senza dubbio un lavoro originale di Michelagniolo (cosa che il Wölfflin volle sempre contrastare) certo non tutto comprensibile nel linguaggio delle sue forme, a ragion di che lo si credette dell' anno 1469, poco prima del passaggio dell'artista per Roma. La statua si deve metterla prima della fuga per Bologna (anteriore al 14 ottobre 1494) non molto dopo « La Madonna alla scala » o almeno dopo la sua principale sbozzatura ; così si comprende il soggetto e lo scopo: un pastorello che assaggia del miele; il fine articolar delle membra, l' eleganza, il liscio della fattura nel disciplinato moto e nel giro del corpo e la soverchia accuratezza ricordano la maniera di Andrea del Verrocchio che di volontà il Buonarroti lasciò, come poscia l' altra di Jacopo della Quercia, durante la dimora a Bologna.

marmo, evitando ogni monotonia di segno. Michelagniolo, più ch' altri mai ingegnoso, ha voluto esser ricco di contrasti nelle singole parti della statuetta; la divergenza delle gambe, l' energico moto diagonale delle braccia, tramezzo al corpo, vantaggiano ugualmente la sveltezza e la sollevazione del volume.

Non v' è dubbio: Michelagniolo ha voluto darci una figura a tutto tondo. Essa non è lavorata per un solo scopo, come la « Pietà » in Roma e la « Madonna con il bambino » in Bruges, la cui collocazione sopra un altare richiese tale avvedutezza tecnica, ancorchè il dorso, appena visibile, sia segnato con diligente finitezza. Di un rilievo o di un tale effetto qui non si può dire; nè pur se sia osservata una regola posta dallo scultore Adolfo Hildebrand e dallo stesso dettata come legge nel *Problem der Form*, quasi si dovesse vedere questa figura soltanto di fronte e la massa della pietra vi fosse sfaldata a piani. Ma vero è il contrario, chè si può girare intorno alla figura ed osservare come sia lavorata per ogni dove conservando il più felice aspetto. Questa corrispondenza rotonda della statuetta non è determinata semplicemente dal sentire di Michelagniolo, ma dallo scopo originario per il quale egli la destinò nel farla. Il « Fanciullo seduto » non era, come pensò lo Springer, per il sepolcro di Papa Giulio II, come parte di una ingegnosa architettura. Formato, motivo e stile rifiutano tale ipotesi e, del pari l'altra che lo riporta pur sempre a Firenze e lo passa per una cariatide; ma perfino il più superficiale sguardo esclude tale inversione. A parer mio esso fu ideato per l'ornamento di una fontana o di qualcosa di si-

mile, e mi sembra che lo stretto sedile ce lo dimostri a sufficienza. Di una figura di fontana di Michelagniolo nulla ci fu trasmesso dai biografi o dai fonti, ma ciò non implica che l'artista, specialmente quand' egli doveva lavorare per vivere e farsi conoscere, non abbia potuto condurre una figura da fontana. Quanti lavori di Michelagniolo non furono, in generale, perduti, senza che noi ne risapessimo niente della loro esistenza! Così si trovò in un vecchio inventario del 1553 della guardaroba del duca Cosimo I in Firenze la statua marmorea non finita di un David di mano di quest'artista; nei biografi nessun cenno, e resta il dubbio intorno alla sua identificazione, ora invalsa con l' incompiuto « Apollo faretrato » commesso da Baccio Valori nel 1530 (ora nel Bargello) (1). Questo sarebbe il terzo David cui Michelagniolo avrebbe atteso: adunque perchè non avrebbe egli pòtuto incominciare una statuetta per fontana? Soltanto i più grandi maestri della rinascenza italiana hanno dato siffatti lavori, passando sopra ogni difficoltà con una tecnica da virtuosi, come quella di Gian Bologna ed accrescendo prepotentemente gli effetti, come il Bernini.

Prima di Michelagniolo, Donatello e Verrocchio

---

(1) Si trova nell' archivio di Stato di Firenze (1553): « Nella quarta camera quattro statue di marmo cioè un Bacco del Bandinello (dell'artista di corte dei Medici, il quale abitò anche in palazzo e ricevette una pensione), altro Bacco del Sansovino (ora nel Bargello), uno Dauit del Buonarruoto imperfetto et un putto antico con aquila a piedi » (evidentemente un Ganimede).

modellarono le prime figure di fontana, ed è notevole che le fecero fondere in bronzo; quegli la « Giuditta ed Oloferne », ora nella Loggia dei Lanzi, questi il piccolo incantevole « Putto col delfino » nel cortile di Palazzo Vecchio. In antitesi a tutt' e due Michelagniolo scelse il marmo, che presenta tutt' altra difficoltà tecnica agli artisti riguardo all' atteggiamento e all' equilibrio. E non solo in ciò consiste la differenza co' suoi predecessori. L' opera di Donatello è abile ed ardita rispetto al sapere artistico de'suoi tempi, ma egli non può liberarsi da una certa strettezza e schiavitù di idee e di metodo. L' impressione del gruppo è poco piacevole: secchezza e rigidità nella costruzione e movimento languido. Com' è sgraziato il penzolar in giù delle gambe di Oloferne, e come senz' anima il gesto dell' eroina, la quale prima di decidersi all'atto si arresta ancora un momento, e quasi indugia per finir la sua vittima! (1). Di fronte a quest'opera è senza confronti la naturalezza del motivo e dell'esecuzione in Michelagniolo. Ma al leggiadro commovimento e al finito *naturalismo* del Verrocchio il Maestro oppone tutt' altra gravezza e una formazione del corpo non di minor ingegno, benchè lo sviluppo della massa — come ce lo rappresentò il grande quattrocentista — Michelagniolo non l' abbia potuto arrischiare nel marmo in questo stadio della sua giovane arte, cosa che

---

(1) Questo è il concetto, non che Giuditta abbia di già colpito Oloferne e si apparecchi ad un secondo colpo. Il complessivo sostegno del corpo, come, sopra tutto, quello del braccio e della spada escludono tale interpretazione.

gli riuscì eccellentemente più tardi. Anche il Bacco mostra uguale gravezza materiale, benchè il tipo del dio la giustifichi. Comincia nel David del 1504 un più risoluto progresso quanto all' equilibrio e al libero movimento. Ma i lunghi studî raggiunsero la più alta perfezione nell' « Eros-Cupido », la seconda figura che pare terminata più tardi, dopo il 1504, per Jacopo Galli, forse durante il lavoro del monumento di Giulio, se non piuttosto nell' interruzione dei freschi della Sistina (1).

Non si è dunque incerti della data del « Fanciullo seduto » che è la prima opera della sua dimora in Roma nel 1496, e, secondo me, precede il «Bacco» e la «Pietà»; fu condotto quindi in un tempo speciale e sotto il vivificante influsso dei frammenti antichi, e si mostra come il prodotto più vigoroso di nuove opere ammirate dall'artista. Le nuove relazioni nella loro mescolanza di strettezza e di ampiezza esigono dalle persone solamente il tipo forte d'animo, che possa salire e superare ogni ostacolo come un Cesare Borgia, un Giulio II ed altri. Il debole, il non

---

(1) Anche l' elegante statua di Londra (non è un Apollo) non fu giustamente interpretata. Prima, come Raffaello nella Fornarina, Michelagniolo ha rappresentato un motivo della favola di Psiche che, conosciuto nella versione di Apuleio, era, in genere, prediletto. Eros si apparecchia, per comando della sua madre iddia, a mandar ad effetto la pena su Psiche, e con gli occhi acuti la fissa giù da un luogo elevato, e nello stesso tempo tende l' arco. Di ciò noi profittiamo per un' analogia col David: spirituale attività ed oltracciò — nel momentaneo parallelo — i quasi rispettivi e sconosciuti movimenti del corpo e delle braccia.

libero, il dipendente, si perderebbero o cadrebbero impotenti. Per lo sviluppo della persona e l'esplicazione di uno stile personale erano date tutte le riserve; ma libere potè Michelagniolo muovere le sue ali per poderosi e inaspettati voli « com' aquila al sole », così egli disse una volta in poesia. L'arte antica nella sua quieta gravità ed ingenuità, come il fermo sentire plastico, che in lui riviveva, in grazia di una tradizione di bellezza, nella quale Firenze si esercitava da più generazioni, impedivano alla sua *terribilità* di cader nelle scorciatoie. Per la « *Sezession* » non v' era allora posto nel recinto dell' arte! Come tutta la produzione di Michelagniolo così anche la statuetta di Pietroburgo è di paziente fattura e di organico sviluppo; il caso non guida la mano dell'artista, anche se la fortunata azione d'altri modelli gli dovesse imporre e subordinare in lui il processo evolutivo. Una idea non apparisce mai realizzata in una sola opera di Michelagniolo; egli offre tutte le fila di una possibile espressione fino ad esaurire totalmente un pensiero o un tema. Si guardino i profeti e le sibille o la possibilità di movimenti degli schiavi nel soffitto della Sistina; sono istruttivi esempi della più sapiente maniera. In questo senso si potrebbe forse, parlando di lui, notare una certa povertà nell'invenzione dei tipi, cui fa riscontro una illimitata ricchezza di motivi e le varianti dell'espressione stessa. E non senza precedenti gradini e non senza successivi è anche il fanciullo di Pietroburgo. Io osservo il primo germe in una figura del « Combattimento dei centauri »: è quella che si piega sul ginocchio, nell' angolo destro del rilievo; essa, in un assai vero e

risentito movimento delle braccia, si difende il capo e lo tien basso prima di morire. Poi verrebbe l' angelo inginocchiato col candelabro in Bologna, come motivo di passaggio di un affrettatissimo movimento nel riposo. — Ora poi il « Fanciullo seduto » il quale, nella momentanea flessione, maneggia il piede destro, non è che il gradino anteriore verso il lontano e più sviluppato « Eros-Cupido » di Londra.

Devo qui rinunziare ad una ulteriore analisi della statuetta. Nel mio libro « Michelagniolo Buonarroti, la sua vita e le sue opere » (1) si troverà risposta a tutte le domande di cui ora faccio semplice cenno critico. Infine, l' ultima ipotesi: un anno dopo il suo arrivo in Roma (il 19 Agosto 1497) Michelagniolo scrive al padre Lodovico Buonarroti « Io tolsi affare una figura da Piero de Medici (il suo protettore scacciato dal popolo di Firenze il 9 novembre 1494) e comperai il marmo, poi noll o mai cominciata perchè no mi affatto quello mi promesse; per la qualcosa io mi sto di me effo una figura per mio piaciere e comperai un pezzo di marmo, ducati cinque e non fu buono; ebi butati via que' denari; poi nè ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piaciere ».

Mi sia lecito collegare la citata lettera con la statuetta di Pietroburgo, la quale rimase non finita, come tante altre opere del Maestro; di essa non era possibile indagar le vicende prima che venisse all'Eremitaggio imperiale. E evidente che Michelagniolo

---

(1) In Berlino a cura di Karl Siegismund.

la lasciò incompiuta, quando gli furono allogate nuove e maggiori opere, come il « Bacco » e la « Pietà » (1).

---

(1) Nel catalogo dell' Eremitaggio del 1861 è segnata come al presente (p. 367); prima dovè esser conservata nell' Accademia di Belle Arti; si tratta sicuramente di un vecchio acquisto, così enigmatico, che è rimasto sempre trascurato.